



Memoria Académica

compartimos lo que sabemos
UNLP-FaHCE

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5





TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN EL PROGRAMA GRÁFICO DE LA EDITORIAL GUILLERMO KRAFT: COLECCIONES DE LIBROS ILUSTRADOS (1940-59)

MARÍA EUGENIA COSTA
IHAAA, FBA/FAHCE, UNLP

De la Litografía e Imprenta a la Sociedad Anónima de Impresiones Generales

En el contexto histórico de la organización nacional, se estableció en la zona aledaña a la Plaza de la Victoria la “Litografía, Imprenta y Encuadernación Guillermo Kraft”.¹ Fundado por un inmigrante alemán en mayo de 1864,² el establecimiento de impresiones se reafirmó con las sucesivas generaciones (fruto de sus fuertes vinculaciones políticas),³ como una empresa familiar asociada al desarrollo de las artes gráficas en nuestro país. Más allá de que la Casa Guillermo Kraft se había convertido en Sociedad Anónima en 1925, Ezequiel Martínez Estrada planteaba: “Es natural que las gentes, en casa y nombre identifiquen al fundador y a la empresa, al padre, al hijo y a los nietos, como si se tratara, efectivamente, de una persona, un esfuerzo y una obra en indisoluble unidad”.⁴ Esta identificación se reforzó por el hecho de que los primogénitos de cada generación fueron llamados Guillermo y presidieron la empresa; además formaron parte del directorio sus hermanos, Alberto (vice) y Oscar (vocal).⁵ Los Kraft fueron reconocidos socialmente no sólo como impresores y editores sino como “pioneros” en la introducción de adelantos técnicos para la industria gráfica.⁶ En el

1 Esta se situó originalmente en la calle Reconquista N° 83-85, y a mediados de la década de 1930 se trasladó al N° 319-327. En 1897, los talleres fabriles se localizaron en el barrio de Barracas, en la calle España N° 151.

2 El fundador Guillermo Kraft (ducado de Brunswick 1839-Buenos Aires 1893) compartió con otros empresarios del siglo XIX una trayectoria de formación europea. Aprendió el oficio en París (1854-61) y en 1862, con 23 años, se trasladó a nuestro país.

3 En las fuentes documentales, se hace hincapié en la relación personal del fundador con diversos presidentes y funcionarios del Estado Nacional, gobiernos de países vecinos, organizaciones industriales y comerciales e instituciones académicas.

4 “Guillermo Kraft Ltda. festejó 80° aniversario”. *Artes Gráficas* (1944, sep.), 7, p. 48.

5 El gerente general fue José Oriani. Entre los vocales y síndicos se destacaron: Santiago Baqué, Eduardo C. Gowland, Alejandro E. Bunge, Eugenio A. Blanco y Atilio Dell’ Oro Maini. Este último fue promotor de los *Cursos de Cultura Católica* y fundador de la revista *Criterio*.

6 Guillermo Kraft introdujo en 1864 la máquina litográfica a vapor conocida como *La Adela*. En la década de 1880 se publicitaba como un establecimiento con *Especialidad en cromolitografía*. En 1898



período en cuestión, la técnica del fotograbado le aportó a la ilustración de libros tres aspectos fundamentales: la transferencia de la representación visual, la independencia de la escala y la corrección o el mejoramiento de la reproducción.

En los textos de homenaje a Guillermo Kraft se afirmaba que “todas las novedades que aparecían en el progreso de la técnica gráfica fueron adoptadas por él y por la empresa, de tal modo que fue necesaria la inversión de fuertes capitales a fin de que se equiparan paulatinamente los talleres con los elementos modernos” (Kraft 1964: 26). La Sociedad se inició con un capital de 1.500.000 pesos moneda nacional; a mediados de los años ‘40 éste ascendía a más de 7.000.000 y a principios de la década del ‘50 se declaraba un capital líquido cercano a los 34.000.000 pesos, producto del apoyo crediticio del gobierno peronista (Girbal-Blacha 2002: 21). El objetivo de Kraft era colocar la producción industrial a la altura de los establecimientos europeos y estadounidenses, demostrar la capacidad técnica de la empresa en el ámbito nacional y proyectarse en el mercado hispanoamericano a través de la exportación de libros, favorecida por la contienda bélica mundial.⁷

Es de destacar que, desde fines del siglo XIX, la Casa Guillermo Kraft se posicionó como uno de los grandes talleres multigráficos porteños, junto con Jacobo Peuser, Lorenzo J. Rosso y Fausto Ortega & Ricardo Radaelli. La firma poseía unos 500 trabajadores en la década de 1910, 1500 a fines de 1930 y alcanzó los 1750 empleados a mediados de 1940 (Kraft 1944). La denominación de taller multigráfico se debe a dos factores. En primer lugar, a que se realizaban todas las fases o etapas de la producción, desde la composición tipográfica, la fotocomposición, la maquetación o compaginación, la impresión hasta la encuadernación.⁸ En segundo lugar, en el establecimiento se

Guillermo Kraft (h.) importó la primera linotipia para la composición mecánica de los textos. También utilizó la monotipia. A principios del siglo XX, incorporó máquinas planas a dos revoluciones con ponepliegos automáticos para la producción de impresos ilustrados. En 1907 “adquirió una nueva máquina rotativa para ilustraciones, apta para imprimir a dos colores en ambas caras del papel a la vez, y servir en formato variable” (*Éxito Gráfico*, mayo de 1907, n° 19: 112). Kraft se destacó asimismo por la introducción del sistema *offset*, hacia 1910. Para la reproducción de imágenes empleó fotocromos (a 6 o 7 colores). En la década de 1940 incorporó la “primera rotativa de ocho colores de secado instantáneo en el sistema *Offset*” (Kraft 1964: 31).

7 Cf. Kraft, G. (1943, junio). “El admirable avance del libro argentino”. *Revista de Economía Argentina*, 25 (300), p. 245-246. También Kraft, G. (1943, nov.-dic.). “Los problemas del libro argentino en la hora actual”. *El libro en la Argentina*. Número extraordinario de *Argentina Gráfica*, p. 73-76.

8 La firma tenía la representación de diversas máquinas europeas y norteamericanas, además de su propio taller de fabricación bajo licencia. En 1948 constituyó la sociedad Bull-Kraft Argentina S. A. En la década de 1950, instaló fábricas papeleras en Córdoba (Industrias Argentinas de Papel S. A.).



producía y comercializaba una amplia gama de productos: materiales cartográficos, papeles moneda e instrumentos crediticios, estampillas postales, libretas de enrolamiento, billetes de lotería, facsímiles de documentos, periódicos, revistas y publicaciones institucionales, guías o anuarios y diccionarios biográficos,⁹ tarjetas de visita y postales, álbumes litográficos y fotográficos, carpetas artísticas, además de una variedad de libros. “Todo lo que abarcan las artes gráficas, sin excepción, se puede ejecutar en sus talleres” (Kraft 1964: 26).

A la figura de impresor-editor se sumó la de librero y organizador de eventos culturales. En el local de la calle Reconquista N° 319-327, se dio a la planta baja el carácter de una sala de exposiciones, donde se realizaban conferencias y actos relacionados con las artes gráficas. A este emprendimiento se sumó en 1946 una Librería situada en la calle Florida N° 681, donde funcionó el Salón Kraft, sede de la “selecta” Asociación Amigos del Libro desde 1947.¹⁰ Para promocionar su producción editorial y sus actividades de extensión cultural, Guillermo Kraft Ltda. publicaba boletines mensuales con las novedades bibliográficas, folletos de propaganda con las “ediciones especiales”, catálogos de las exposiciones de libros y de las muestras de arte, transcripciones de las conferencias y álbumes conmemorativos de los aniversarios, donde se destacaban las obras gráficas en general y los libros ilustrados en particular. En estos textos encomiásticos se resaltaba el cuidado en la reproducción de los grabados, la exactitud de los colores y se exaltaba la estética tipográfica.

El “libro artístico” y las “artes del libro” a principios del siglo XX en Argentina

Desde fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX, a pesar de la progresiva modernización de las publicaciones porteñas, la mayor parte de los libros ilustrados que circulaban en el mercado argentino aún provenía mayoritariamente de

9 La *Guía Kraft* se lanzó en 1885. El *Anuario Bibliográfico de la República Argentina* de Navarro Viola se publicó en 1886. El *Anuario Kraft* comenzó a salir regularmente desde 1908. La primera edición de *Quién es Quién en Argentina* data de 1939.

10 El consejo directivo estaba compuesto por: Enrique Larreta (presidente); Arturo Capdevila, Atilio Dell’Oro Maini, Alfredo González Garaño (vices); Augusto M. Delfino, Leonidas de Vedia (secretarios); Exequiel Bustillo (tesorero). Los vocales fueron: Jorge Artayeta, Santiago Baqué, Jorge Casares, Eduardo J. Bullrich, Alberto Kraft, José Marcó del Pont, Carlos C. Mayer, Vicente Martínez Cuitiño, José C. Miguens, Martín Noel, José L. Pagano, Pedro M. Obligado, Juan J. de Urquiza y Ricardo Sáenz Hayes (Kraft 1964: 40-41).



casas editoras europeas.¹¹ Muchos autores y editores, por cuestiones de prestigio o por razones de costos y aranceles, recurrían a las prensas francesas y, en menor medida, españolas e inglesas (incluso con sellos de establecimientos locales). Los lectores de la elite atendían el gusto por las “ediciones cuidadas” o lujosas y revalorizaban, desde un interés bibliofílico, la materialidad de los libros. La elección y composición de la tipografía, la diagramación o “puesta en página” y la incorporación de ilustraciones artísticas propiciaban un valor agregado a estos bienes simbólicos. A mediados de los años '20, a pesar de la institucionalización del campo de las artes visuales, la producción nacional de libros ilustrados signados por su calidad estética era aún incipiente. Por entonces Eduardo J. Bullrich afirmaba: “Entre nosotros el gusto por el libro desde un punto de vista artístico, está todavía en pañales y son pocos los aficionados conscientes y conocedores”. Sostenía igualmente que el público porteño se había lanzado “en la difícil senda de la bibliofilia” (1925). Los denominados “libros de bibliófilo”, con imágenes originales ejecutadas por los artistas plásticos, se distribuían dentro de una clientela acotada de socios, de suscriptores o de clientes selectos.¹²

Durante el período de organización del espacio editorial, los textos literarios de autores argentinos (ficcional o poéticos), dispuestos junto con numerosas ilustraciones artísticas, se limitaban a algunas publicaciones aisladas, generalmente de tirajes reducidos. En la mayoría de los casos, las imágenes se circunscribían a unas pocas láminas insertas fuera del cuerpo del texto o simplemente se reducían a un número limitado de orlas, viñetas o letras capitales. Por un lado, las ilustraciones en las ediciones comerciales (fruto de la ampliación y masificación de la “cultura visual” porteña) solían emplazarse en la cubierta o en la sobrecubierta policromada y asimismo en la portada, entendidos como lugares estratégicos de influencia sobre los lectores.¹³ Por otra parte, los “libros de lujo” estaban destinados a un público restringido de

11 Durante el período 1885-1910, muchos de los libros gráficos que se publicaron en el país salieron de los talleres de Jacobo Peuser. Los principales artistas-ilustradores fueron José María Cao, Francisco Fortuny, Martín Malharro, Alfredo Paris, Arturo Eusebi y Luis Palao.

12 Entre este tipo de producciones lujosas se destacaron, en la década de 1930, las obras literarias editadas para instituciones como la *Asociación Amigos del Arte*, la *Sociedad de Bibliófilos Argentinos* o para empresas privadas como *El Bibliófilo* de Domingo J. R. Viau & Alejandro Zona. Muchos de los libros ilustrados más cuidados se componían e imprimían en el Establecimiento Gráfico *Colón* de Francisco A. Colombo.

13 En los años '40 los editores recurrieron frecuentemente a estos elementos paratextuales para poder competir con las publicaciones periódicas.



coleccionistas y miembros de las familias patricias (aunque incluían a escritores e intelectuales, artistas, funcionarios, etc.). En los casos de Domingo J. R. Viau en los años '30, y luego de Guillermo Kraft en las décadas del '40 y '50, se planteó como política editorial una amplia inclusión de imágenes en el cuerpo del texto. Asimismo se conciliaban los propósitos de difusión de obras literarias ilustradas con la comercialización a precios accesibles, debido a la reproducción con procedimientos fotomecánicos. Consideramos que Alberto Kraft, quien estuvo a cargo de los aspectos gráficos de las ediciones analizadas, siguió el “modelo” de libro ilustrado trazado por Viau. En primer lugar, convocó a los artistas que habían trabajado para este editor o para la Sociedad de Bibliófilos Argentinos, de la cual era miembro.¹⁴ En segundo lugar, participó de la diagramación editorial un tipógrafo o artista de amplia trayectoria; así como Ghino Fogli colaboró con Viau, Raúl M. Rosarivo fue “director artístico” en Kraft, además de ilustrador (Ros 2004). En este segmento del mercado, las diferencias más significativas que hallamos con Viau serían: la pluralidad de las colecciones, la diferenciación de las calidades (entre ediciones comunes y especiales), la amplitud de las tiradas.

La Casa Guillermo Kraft se posicionó en el mercado del libro ilustrado que podríamos denominar de “semi-lujo”, destinado a los sectores medios y altos de la población. Según el catálogo Grandes Ediciones Kraft, “Pocas son las editoriales que hayan publicado libros de tan excepcional categoría y que representan a un mismo tiempo la expresión máxima del arte, instrumento de la cultura.” Estas obras eran promocionadas como “verdaderos exponentes de la industria gráfica argentina, dignas de figurar en los anaqueles de todo bibliófilo”. Para analizar los libros ilustrados de autores argentinos que fueron agrupados en colecciones, es necesario tener en cuenta no sólo los aspectos cualitativos sino también cuantitativos del catálogo. En el contexto de un período de expansión y apogeo de la industria editorial nacional, Kraft planteó una diversificación

14 Héctor Basaldúa, Enrique Fernández Chelo, Alfredo Guido, Tito Saudibet, Alejandro Sirio trabajaron para Domingo Viau. Alberto Güiraldes y Waldimiro Melgarejo Muñoz, además del mencionado Guido, recibieron encargos de dicha Sociedad.



de su producción y de ampliación de su faceta mercantil, para poder competir (en mayor o en menor medida) con Losada, Emecé o Sudamericana.¹⁵

La variedad de colecciones y las “grandes ediciones” de Guillermo Kraft Ltda.

La conformación de una colección responde a la necesidad del editor de organizar y manifestar la diversidad de su producción. Esto facilita la tarea editorial: planificar la cantidad de títulos a publicar, anticipar la provisión de papel, prever los costos de impresión, etc. Asimismo, se genera una continuidad en el mercado, a través de la promoción anticipada. Es de destacar que varias de las colecciones de Kraft analizadas poseen un sello identificador: los ejemplares están numerados, y algunos contienen listados de los libros publicados, como asimismo información complementaria en contratas o solapas. En cuanto a la materialidad de los textos, tanto los soportes y los formatos como las disposiciones tipográficas difieren sustancialmente entre las “grandes ediciones ilustradas” y las ediciones comerciales comunes, que son mayoritariamente traducciones.¹⁶

A mediados de la década de 1940 se lanzó la colección Grandes novelas y biografías, dedicada a políticos y personalidades contemporáneas.¹⁷ Desde 1943 hasta 1948 se publicó la Biblioteca de Difusión Cultural, en ediciones en cartón, forradas en papel o enteladas. Concebida con un enfoque de divulgación de problemáticas de actualidad,¹⁸ la editorial la promovió como una “obra de vinculación espiritual americana”. Se publicaban temas diversos, “ilustrativos e interesantes, tratados en forma sencilla y, por tanto, accesibles, a fin de expandirlos por el territorio argentino y, también, por todos los países continentales de habla latina”. Según los editores, se trataba del accionar de un “panamericanismo efectivo” (Kraft 1944: 8).

15 Estas empresas surgieron en una coyuntura favorable, producto del ocaso editorial de España. Si bien el período 1935-55, es considerado como una “época de oro” de la industria del libro, este lugar común de la historiografía es cuestionado al abordar la literatura nacional (de Diego 2006).

16 Los nombres de los traductores aparecen en la portada, en cuerpo menor al del autor, luego del título de la obra (algunos son escritores reconocidos).

17 Incluye memorias de funcionarios rusos opositores al régimen comunista, biografías de laboristas ingleses y de demócratas norteamericanos, como así también novelas. La *Biblioteca de Difusión Cultural* estaba destinada a un público general instruido, con cierto poder adquisitivo.

18 La Biblioteca incluía estudios y ensayos sobre historia política norteamericana, textos “pseudocientíficos”, obras de psicología cercanas a guías de “autoayuda”, orientaciones para resolver problemas cotidianos, descripciones de costumbres de otros pueblos. Muchos de los autores eran académicos.



Otra colección peculiar es *Luces eternas*, publicada entre 1952 y 1956, cuyo anagrama es una tea encendida. Sobre la base de diversas traducciones,¹⁹ se compilaron historias legendarias, poesías amorosas “orientales” (árabes, chinas, hindúes e incluso griegas) y algunas obras de autores modernos como Rabindranath Tagore. Esta colección incorporó dibujos en las portadillas realizados por Federico Schiff, Marta E. Mazzarella y Enrique Lachaud de Loqueyssie, como así también diversidad de cenefas y orlas con motivos vegetales. Las ediciones numeradas, impresas en papel offset, llevaron tapas de cartulina impresas en diversos colores, profusamente ornamentadas (incluyeron asimismo ediciones especiales y de lujo, con estuche).²⁰

Desde 1954 hasta 1957 se publicaron mensualmente los “libros de bolsillo Kraft” integrados por dos colecciones: *Escorpión* y *Petrel*.²¹ Estas “ediciones populares”, encuadernadas en rústica, estaban compuestas con una tipografía apretada y los márgenes eran escasos. Se imprimían en papel de diario de muy baja calidad y resultaban accesibles “para todos los bolsillos”. Las colecciones económicas permitían un rápido aumento de las ventas. Por 7 o 10 pesos moneda nacional, el lector podía pedirlos a “su vendedor habitual” o bien adquirirlos en “todas las librerías y quioscos”. De esta forma, la red de comercialización habitual de las Ediciones Kraft se extendía a los puestos callejeros, donde estos libros competían con periódicos y revistas. Por este motivo las tapas con ilustraciones tendían a producir un impacto visual-emocional en el público lector-comprador. Los títulos tipográficos procuraban ser también atrayentes. Si bien no se incluían imágenes en el interior, estos libros de bolsillo tenían un sello de colección con el animal que las identificaba en la portada. La colección *Escorpión* estaba dedicada a la novela policíaca “de suspenso, intriga y misterio”. Se traducían autores de habla inglesa consagrados en ese género. En *Petrel* se lanzaban “grandes éxitos literarios debidos a la pluma de los más destacados escritores”. En muchos casos,

19 Se traducen, en muchos casos, las versiones francesas de *L'Édition d'Art*.

20 Las tiradas de las ediciones comunes eran de unos 5100 ejemplares, 200 ejemplares para las especiales (realizadas en papel imperial Japón) y de 25 o 50 ejemplares en el caso de las de lujo (en papel verjurado sueco). El formato de la colección es de 18,5 x 12,5 cm.

21 Los libros de bolsillo tenían como antecedentes a Claridad y a Tor en los años '20- '30 y a Espasa-Calpe Argentina y Losada en la década de 1940.



se reeditaron obras ya aparecidas desde 1950 en la colección Vértice, tales como novelas de autores contemporáneos, que fueron llevadas al cine.²²

Las colecciones de misceláneas Vértice y Cúpula se identifican por sus símbolos, que poseen cierto grado de abstracción.²³ Estos sellos aparecen impresos en lugares visibles para los lectores, tanto en las cubiertas como en las portadas. Ambas series son similares en cuanto al formato y el soporte. Fueron impresas en mejor papel que los mencionados “libros de bolsillo”. Las encuadernaciones están cosidas en vez de encoladas. Las tapas blandas son de diversos colores y llevan sobrecubiertas ilustradas (por V. Fuis, A. Sirio, entre otros autores no identificables). En Vértice y en Cúpula se editaron obras escritas en español, pero también traducciones (en su gran mayoría del inglés). Abarcaron una amplia gama temática: novelas, cuentos, crónicas, sátiras, política, ensayos, relatos autobiográficos, biografías históricas.²⁴ Incluían autores argentinos prestigiosos como Arturo Capdevila, Baldomero Fernández Moreno, Vicente Martínez Cuitiño o Pablo Rojas Paz entre otros.²⁵

La colección América en la novela estuvo dedicada a las obras premiadas o distinguidas con mención en los concursos literarios organizados por Guillermo Kraft Ltda. desde 1955, donde obtuvo el primer lugar *Rosaura a las diez* de Marco Denevi.²⁶ Estos concursos fueron realizados con la misión de afirmar “los intereses espirituales del Nuevo Mundo, cuya unidad moral se hace más estrecha”. Su contraparte fue la serie La Novela Inmortal, donde se publicaron autores europeos del siglo XIX y principios del XX, ya sean franceses, españoles u otros.²⁷ En el caso de América en la novela, se utilizaron dos bandas de colores contrastados para las tapas. Las cubiertas de La Novela Inmortal se ornamentaron e ilustraron. Los sellos que identifican ambas colecciones

22 Por ejemplo *Don Camilo* de Giovanni Guareschi, *El viejo y el mar* de Ernest Hemingway o *1984* de George Orwell.

23 En *Vértice* se trata de un triángulo isósceles superpuesto a un atril con un libro abierto y en *Cúpula* se sintetiza la torre apuntada de un edificio religioso.

24 En la colección *Cúpula* predominaban los ensayos y las biografías de personajes tanto argentinos como extranjeros.

25 Algunas de estas obras tuvieron versiones ilustradas como *El café de los inmortales* de Cuitiño con dibujos de Antonio Scordia.

26 Se editó también a Pilar de Lusarreta, Alejandro Ruiz Guiñazú, Juan M. Villarreal, Arturo Cerretani, David Viñas, Bernardo Verbitsky, Federico Peltzer.

27 Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Anatole France, Victor Hugo, Guy de Maupassant, Emile Zola, Ricardo León, José M. de Pereda, Eduardo Zamacois, Atilio Chiappori, Gabriele D’Annunzio, Petruccelli della Gattina, Leonidas Andreiev, etc.



están orlados con coronas de laureles, pero en el caso de La Novela Inmortal el eje es una antorcha llameante.

Es de destacar que, si bien muchos libros ilustrados se editaron aisladamente, fue una novedad para la época la organización de series como Itinerario Poético Argentino, Cosas de Nuestra Tierra y la colección Tradicionalista. Las imágenes fueron realizadas ad hoc por dibujantes, grabadores o pintores reconocidos y legitimados en el campo artístico de la época.²⁸

Tras las huellas del “Itinerario Poético Argentino”

Hacia 1940 se inició la “etapa moderna del libro ilustrado” con el lanzamiento de la colección Itinerario Poético Argentino. La serie, si bien no tiene una inscripción o un sello que la identifique, guarda cierta unidad estética, dada por el formato grande,²⁹ la puesta en página (aunque haya variantes tipográficas) y la ilustración. Si bien el nombre de los artistas no aparece en las cubiertas ni en las contraportadas, como en las otras colecciones, las obras están firmadas y las referencias se encuentran en los colofones. Las tiradas oscilaron entre 1500 y 3000 ejemplares numerados, impresos en diversos tipos de papeles.³⁰ El precio de las ediciones comunes iba desde 40 a 80 pesos. Además se imprimieron de 50 a 150 ejemplares firmados por los autores (algunas ediciones especiales o de lujo incluían los originales del ilustrador y su precio ascendía a más de 400 pesos, según la encuadernación). Cada uno de los títulos posee láminas intercaladas fuera de texto,³¹ impresas en sistema hueco offset a seis o siete colores (en dos casos se incorporaron imágenes en blanco-negro). Las reproducciones se realizaron sobre la base de acuarelas realizadas mayormente por el pintor Ernesto Ziechmann. Estas imágenes tomadas del natural fueron “directamente compuestas” por el artista en los diversos escenarios (ciudades, sierras, valles, campos). Se representan fundamentalmente paisajes, junto con algunas escasas y esbozadas figuras humanas. Más allá del carácter

28 Por otra parte es de destacar que, dentro de la historia gráfica nacional, en los años ‘40 las “artes del libro” se incluyeron en la formación profesional. La mayoría de los artistas vinculados a Kraft ocuparon cargos directivos y docentes en el área artística (ya sea en Escuelas Superiores o en Universidades).

29 En su mayoría miden 32 cm de altura x 24 cm de ancho.

30 Se emplearon papeles Evensyde, Offset Elof Hansson, Gramercy Monument Bond, en las ediciones comunes y Eggshell Text, Laverstoke en las especiales. Las imágenes fueron impresas en papel Chalfont Antique Laid.

31 La cantidad de imágenes en cada libro ilustrado de la colección oscilan entre 13 y 22. Muchas de ellas están tituladas.



abocetado y la soltura propia de la técnica, tanto la estructura compositiva como la construcción espacial de estas vistas urbanas o rurales resultan convencionales.

En este derrotero lírico, “cada región del territorio patrio es cantada por su poeta predilecto”, el cual conoce los paisajes, las tradiciones y las costumbres de “su patria chica” (Kraft 1944: 7). El “recorrido” comenzó en Córdoba, seguido por Buenos Aires, luego por Mendoza, Catamarca y Salta (aunque se truncaría en el caso de Santa Fe).³² Alfredo R. Bufano, en las palabras preliminares de su obra publicada, narra la anécdota de su encuentro con el editor. Guillermo Kraft lo contactó en San Rafael y le ofreció personalmente: “La Editorial quiere publicar un libro suyo sobre Mendoza. Mandaremos especialmente a un pintor de Buenos Aires para que ilustre sus poemas aquí mismo”. En el prefacio el poeta señala la “satisfacción” y el “honor” que le causó la publicación, aunque asevera: “Los escritores y poetas que vivimos en provincias no estamos acostumbrados, ni mucho menos, a que los editores de Buenos Aires se acuerden de nosotros. Trabajamos en silencio, y cuando queremos publicar un libro, debemos hacerlo, la mayor parte de las veces, a costa de nuestras magras finanzas”.³³ Bufano reconoce que las provincias argentinas han contribuido a la cultura nacional y que es “inexplicable que los editores no miren de vez en cuando hacia el interior del país. Si lo hicieran con frecuencia (...) ganarían la abierta simpatía de un gran sector del público argentino”.

Los hombres de letras elegidos para integrar la colección Itinerario Poético Argentino eran oriundos de la provincia en cuestión y poseían, desde la década de 1920, trayectoria académica y profesional e inserción institucional.³⁴ Estos autores gozaban

32 En el mencionado álbum conmemorativo del 80 aniversario figura la preparación del libro *Santa Fe, puerta de la tierra* de José Pedroni, con ilustraciones de Alfredo Guido, que nunca se concretó (por motivos que aún no hemos podido dilucidar).

33 Luis Franco si bien agradecería “a la gran casa Kraft, de tan magnífica actitud ante nuestros poetas” al conformar la “denodada colección”, señaló asimismo las “inglorias limitaciones que nuestro medio cultural impone”. La capital constituía el “centro de irradiación” de las novedades al resto del país. La publicación y circulación de poesía conservaba ciertas marcas de la “regionalidad” debido a su marginalidad dentro del sistema comercial.

34 Muchos fueron nombrados miembros de la Academia Argentina de Letras (Franco, por su ideología trotskista, no aceptó ser parte de la corporación). Asimismo pertenecieron a la Sociedad Argentina de Escritores, que era la agrupación que congregaba al mayor número de hombres de letras e intelectuales. Algunos autores editados por Kraft (como Capdevila, Bufano, Fernández Moreno, De la Torre, Mujica Láinez) obtuvieron “faja de honor” por su obra. Es de destacar que desde mediados de los años ‘40 el premio de la SADE se constituyó en un símbolo de resistencia al peronismo. Fue otorgado a personalidades a las que se les adjudicaba “credenciales democráticas” y “conductas cívicas” antiperonistas (Fiorucci 2011: 65-88).



asimismo de un amplio reconocimiento público por haber obtenido premios literarios a nivel nacional o regional y por colaborar en diversos medios, fundamentalmente en los diarios La Nación y/o La Prensa. Dentro de los paratextos editoriales, luego de la portada se añadió en algunos casos un listado de las obras de diversos géneros publicadas por los autores, con el objetivo de prestigiar y legitimar la selección. Siguiendo los planteos de Pierre Bourdieu,³⁵ se puede analizar el papel de los editores quienes, al escoger determinadas obras asegurando su publicación, validan algunos autores (en este caso ya consagrados por las instituciones y el “gusto” del público) y posibilitan el acceso a ciertas lecturas.

El primer libro de la colección Itinerario Poético Argentino fue *Córdoba Azul* de Arturo Capdevila,³⁶ lanzado al mercado en 1940, en conmemoración del V Centenario de la invención de la Imprenta.³⁷ Capdevila, en sus palabras previas, agradece a la Casa Kraft “el voto de que este mi libro abra la serie artística”. Esta obra poética, nostálgica e idílica, está signada (a diferencia de los otros títulos de la serie) por un purismo lingüístico. Reflejados en diversas canciones y romances, los paisajes cordobeses se mezclan con evocaciones históricas e imágenes intimistas de la infancia. Los versos “autógrafos del autor” aparecen reproducidos al pie de cada lámina naturalista de Ziechmann. A pesar de su carácter erudito, el poeta no deja de presentar “lo propio” de su terruño, en particular de la “docta” ciudad conventual. Con esta obra el autor se propone “reargentinizar a la patria”, poner “luz de poesía al alma de Córdoba y sus lugares” y brindar una “pátina espiritual”, confesional.³⁸

35 El autor concibe la toma de posición del editor como un “personaje doble”, que tiene que mediar entre la producción literaria o artística y el afán de beneficio económico, que debe conciliar su disposición intelectual con la aptitud técnico-comercial (Bourdieu 2006: 223-264).

36 Este tuvo diversas reediciones (en 1941, 1943, y 1949), de 1500, 3000 y 5150 ejemplares. En la presentación de la nueva edición se justificó la tirada: “Para que siga enriqueciendo bibliotecas y despierte nuevas emociones en el corazón. Va con sus versos claros y sus bellas ilustraciones”.

37 El Ministerio de Justicia e Instrucción Pública organizó una exposición conmemorativa y la Casa Kraft editó el catálogo que estuvo a cargo de Teodoro Becú. Junto con la presentación del libro de Capdevila, se realizó un ciclo de conferencias y charlas en el Banco Municipal de Buenos Aires.

38 En otros textos, como *El Libro de la Noche* y *El Libro del Bosque*, Capdevila apeló a la introspección, fruto de una profunda meditación religiosa. *El libro del Bosque* fue editado por Guillermo Kraft en 1944, ilustrado con aguafuertes de Alfredo Guido, y formó parte de la *Colección Plenitud*.



El Itinerario lírico prosiguió con la publicación en 1941 de una compilación de poesías escritas por Baldomero Fernández Moreno.³⁹ El escritor caracteriza su poesía como “nacional, evidente, rotunda”.⁴⁰ Estos breves poemas fueron “escritos en Buenos Aires o en la modorra de los veranos o en viajes a través de los campos”. El poeta no sólo representa a la ciudad y su entorno; por un lado, establece un registro de carácter autobiográfico mediante una superposición de imágenes recordadas y, por el otro, construye una subjetividad reconocible (Monteleone 2009). Tanto en los versos de Baldomero Fernández Moreno como en las acuarelas de Ernesto Ziechmann (que cumplen una función de anclaje o apoyatura) se recurre a imágenes claras y expresivas como vía privilegiada para describir escenas con la sencillez necesaria como para otorgarles un aire objetivo. Fernández Moreno afirmaba “Esta es la parte que me tocó vivir y trato de documentarla”. El autor sostuvo que “dado el carácter artístico y patriótico que la Casa Guillermo Kraft Ltda. ha querido dar a esta colección (...) lleva el título de Buenos Aires. Ciudad. Pueblo. Campo.”

Según un boletín mensual, también se incluyó dentro de esta serie poética de Kraft el *Canto a Buenos Aires* de Manuel Mujica Láinez,⁴¹ editado en 1943. Este libro, tanto por su contenido (de carácter esencialmente histórico) como por su “materialidad” (desde la compaginación hasta la ilustración), difiere sustancialmente del resto de los volúmenes de la colección. El escritor en el proemio señala: “Nunca osé pensar que vería a mi poema editado con la suntuosidad señorial que encierra aquí el libro ofrecido al lector. Los Kraft han realizado esta obra de armoniosa belleza. A ellos, a sus artistas, a sus artesanos, que prolongan una tradición antigua, mi agradecimiento.” Asimismo destaca: “esta edición tiene el carácter de un homenaje a la Ciudad por él cantada.” Mujica Láinez agradece en particular a Héctor Basaldúa, “cuyas acuarelas musicales son como un coro perfecto que da la réplica al canto.” Esta complementariedad con los versos, que plantean la caída sucesiva de telones como cierre para cada uno de los actos,

39 La crítica denominó “sencilismo” a su poesía. Pero la operación estética que implicó dista de ser sencilla, con lo cual puede considerarse fruto de un “objetivismo intimista” (Monteleone 2006). El poeta también escribió *Parva* que fue publicada por Kraft en 1949 con xilografías de Víctor Delhez.

40 Es de destacar que en 1957 la editorial Kraft publicaría, en la Colección *Cúpula*, el libro *Vida. Memorias de Fernández Moreno*.

41 Mujica Láinez frecuentó y recibió el influjo de Enrique Larreta. Asimismo perteneció al círculo intelectual de los *Cursos de Cultura Católica*. Ese ámbito político-ideológico, junto con su carácter aristocratizante, incidió en la recuperación del pasado en clave histórico-literaria.



se ve reforzada por los aspectos “escenográficos”.⁴² Las imágenes de Basaldúa propiciaron una renovación del lenguaje plástico vigente. Plantearon un equilibrio entre elementos formales modernos y ciertas continuidades con la figuración (siluetas sintéticas y expresivas, con fuertes líneas de contorno).⁴³ Por un lado, rompieron con el canon del “arte nacional” que se afirmaba sobre la representación de un paisaje “propio”, el del interior del país, de carácter costumbrista, o en la pintura histórica-alegórica, pero, por otro lado, dejaron lugar a la “cita”, al diálogo con el pasado.

Ese mismo año se había publicado la evocación poética de Alfredo R. Bufano, *Mendoza, la de mi canto*, en adhesión a la Primera Feria del Libro Argentino (de cuya comisión organizadora Guillermo Kraft formaba parte, como presidente de la Cámara Argentina del Libro). En esta obra, Bufano da cuenta de su profundo apego al terruño, tanto en la descripción de los paisajes como en los tipos y las costumbres cuyanas. Se destacan los aspectos populares-tradicionales de sus romances y coplas.

Siguiendo con el orden de aparición, en 1944 se editó *Catamarca, en cielo y tierra*, compilación de versos de Luis Leopoldo Franco, cuyo pensamiento de izquierda (su peculiar trotskismo) lo mantuvo alejado de la institucionalidad, de lo que él denominaba “el tutelaje oficial o semioficial”. Los versos publicados, según el poeta “dicen, en buena parte, mis relaciones con el medio folklórico y el medio telúrico en que me tocó vivir, pero están lejos de expresar toda mi relación con la Naturaleza (...) y sobre todo, mi relación con el hombre y la mujer”.⁴⁴ Las creaciones poéticas de Franco plantean una dialéctica entre el universalismo y el particularismo, entre la naturaleza bucólica propia de la tradición literaria, y la observancia empírica de los fenómenos naturales, nutrida por las propias experiencias vitales como campesino en su localidad natal de Belén (Herrera Alfaro, 2010). En sus poemas dedicados a Catamarca exalta lo que ofrece la tierra y el pueblo que tiene sus raíces en ella, si bien afirma en el prólogo de su libro que “dudo fervientemente que los hijos de la Virgen del Valle se sientan representados”. Establece una identificación emocional con sus referentes (los campos, los animales, las

42 El antecedente de esta obra fue el *Fausto* de Estanislao del Campo, realizado en los años 30 bajo los auspicios de la Asociación de Amigos del Arte. Basaldúa, miembro del vanguardista “Grupo de París”, fue Director de Escenografía del Teatro Colón desde 1933 hasta 1950.

43 En la obra de Basaldúa pueden reconocerse varias influencias, desde el expresionismo y el fauvismo hasta la pintura metafísica italiana (De Chirico).

44 En el prólogo Franco critica al arte que se deshumaniza y se torna un “*selecto artificio de artificiosas minorías*”, ya sea “*importando o aclimatando los ismos literarios de moda*”. Cuestiona a los que creen que el “*color local*” o el “*atuendo folklórico*” constituyen lo sustancial. El arte debe ser vital.



mujeres “agrestes”). Sin embargo, las ilustraciones de Ziechmann no cumplen, según nuestro entender, la función de complementariedad requerida por los textos del “poeta-pagano” (como lo llamó Leopoldo Lugones).

Unos años más tarde, en 1947 se lanzó *Salta, su alma y sus paisajes* de Juan Carlos Dávalos. El poeta vive la región de su literatura, la escribe en el presente, desplazando su mirada comprensiva sobre los paisajes (con su flora y su fauna), como así también sobre los lugareños (Delgado 2002: 346). Entre los aspectos particulares de la “puesta en libro” se destaca el colofón, cuya disposición tipográfica adquiere forma de vasija nortea. Esta fue la obra póstuma e inconclusa de Ernesto Ziechmann. Muchos de los trabajos de este libro “consisten únicamente en esbozos”. Según los editores, el artista “Se llevó en la retina la visión multicolor de los tipos, las costumbres y los caprichos de la naturaleza que da a Salta tan acentuada personalidad. Completó así con su magnífica labor artística, la tarea del poeta, realización común.”⁴⁵ En octubre de 1948, Guillermo Kraft Ltda. lanzó al mercado una “carpeta de arte” de Ziechmann titulada *Rincones evocativos del viejo Buenos Aires*.⁴⁶ De esta forma, la Colección de Arte Argentino impresa en offset por Kraft se articulaba con la creciente publicación de catálogos y libros de artistas nacionales, como así también textos de historia del arte que circularon a partir de la década de 1940 (García 2008).⁴⁷ En esta etapa se movilizó el mercado editorial en este rubro integrado por el libro ilustrado/libro de arte y se impulsó el consumo cultural, al mismo tiempo que se contribuía al conocimiento de los “pintores nacionales”. Como antecedente de esta carpeta, el sello Kraft había impreso en gran formato, una serie de reproducciones de dibujos y óleos de Ramón Gómez Cornet, que salieron a la venta en 1943. La obra plástica del artista, reconocida dentro de los “realismos contemporáneos”, subraya una postura estética divergente. Su elección temática es definida en términos identitarios ya que se detiene en los “seres humildes” de su tierra natal. Estos son tratados con claridad y simplicidad en el volumen, con dignidad e intimidad. El tratamiento de las figuras de Gómez Cornet trasunta una emotividad o expresividad sin desbordes, fuera de todo anecdotismo o “folklorismo”.

45 Concluyen: “nos sentimos satisfechos de ofrecer a nuestros compatriotas y a quienes sin serlo, aman a nuestra patria y a sus cosas”.

46 El formato de las acuarelas es de 37 x 28 cm. Fueron publicadas con textos de Julio B. Jaimes Répide. Se tiraron 2050 ejemplares.

47 En este período se destacaron las editoriales *Centurión* y, fundamentalmente, *Poseidón*.



En este sentido las imágenes conjugan modernidad y tradición. El pintor santiagueño ilustró *El patio de la noche* que fue publicado por Kraft en diciembre de 1940 y lleva su nombre en la tapa del libro. En 1942, su autor, Pablo Rojas Paz, obtendría por estos “cuentos, consejos y leyendas recogidos en el hogar paterno” un Premio Nacional de Literatura.⁴⁸ La estructura narrativa de los cuentos de Rojas Paz, que pueden adscribirse a un particular “nativismo regionalista”,⁴⁹ establece un contrapunto con las imágenes, cuyo rol trasciende el mero refuerzo semántico.

Volviendo a la colección Itinerario Poético Argentino, el último título publicado en 1952 (aniversario de la muerte de Sarmiento) fue *San Juan, voz de la tierra y del hombre* de Antonio De la Torre, que recibió faja de honor de la SADE.⁵⁰ El texto comienza con un Romance dedicado al autor, compuesto por Alfredo R. Bufano. En la antología, a los temas más frecuentes, como los trabajos del campo, los paisajes, las estaciones del año y los momentos del día, se suma el amor filial. Las ilustraciones, dibujos con carbonilla y algunas acuarelas, fueron realizados por Santiago Paredes a pedido del escritor. Estas imágenes se diferencian rotundamente de las de Ziechmann; las figuras humanas cobran protagonismo, se despliegan en acciones y labores cotidianas.

Varios de los poetas que conformaron el Itinerario Poético Argentino desarrollaron su producción poética en territorios considerados periféricos. Rechazaron a Buenos Aires como lugar de residencia y escogieron la permanencia que los arraigaba a su comunidad de origen y le brindaba cierto color local a sus versos. En la conformación de la colección (que puede adscribirse en varios de los casos a los “realismos regionales”) se destacó la importancia del “lugar” geográfico-simbólico, como así también el sentido de pertenencia de los escritores, independientemente de sus condiciones sociales y de sus capitales culturales diversos. Más allá de la presencia porteña como referente literario cosmopolita, el “interior” se erigió como reserva y sustancia de la “argentinidad”.⁵¹ En

48 La 2da. edición de 1953, integró la Colección Vértice (sin ilustraciones).

49 Rojas Paz, junto con un grupo de intelectuales nucleados en la revista *Sustancia*, se propone el desarrollo de la cultura en la región, pero también defiende un americanismo retórico y un ideal universalista. Entre los colaboradores se encuentran Juan Carlos Dávalos y Ricardo Rojas (Poderti 2000).

50 Como “elogio a San Juan”, G. Kraft había publicado, en 1940, *Por donde corre el zonda*, una serie de cuentos premiados de Juan Pablo Echagüe (Jean Paul), ilustrados con grabados de Raúl Veroni. Ambos escritores fueron miembros de la Academia Argentina de Letras

51 Paralelamente circulaban recopilaciones de cancioneros folklóricos en todo el país, enmarcados en el pensamiento nacionalista.



este sentido, se procuró generar un sentimiento de colectividad frente a la heterogeneidad socio-cultural del país. Por otra parte, la revalorización de la tradición telúrica devino asimismo en la revalorización del legado hispano-criollo⁵² y, fundamentalmente, en el ensalzamiento de la figura del gaucho.

En este sentido, en abril de 1942, se lanzó una publicación “paradigmática” de la editorial Guillermo Kraft: el *Fausto* de Estanislao del Campo ilustrado por el “costumbrista” Florencio Molina Campos, con prólogos de Eleuterio F. Tiscornia y de Alfredo Vitón, dedicados a la obra del escritor y al artista (es el único libro de Kraft con un estudio de esta índole). El *Fausto* fue diseñado sobre la base de un formato diferente al resto de las ediciones (como un álbum apaisado, de 31 x 28 cm), con una organización tipográfica y una disposición gráfica singulares. En la “puesta en libro” se destacan las imágenes realizadas en gouache, tanto las viñetas de personajes u objetos como las escenas narrativas a página completa (con los respectivos versos manuscritos en el reverso). La presentación del libro se realizó en el Teatro Alvear. El *Fausto* criollo fue elegido, según los editores, como un “símbolo de cultura” argentina y pretendió “ocupar un puesto de vanguardia entre las centenas de ediciones que de él se han publicado”.⁵³ En su momento el *Fausto* criollo (la “traducción” gauchesca de una ópera) propuso una forma distinta y original de incorporación con un nuevo público, urbano y letrado, tensando el uso de ciertas convenciones de la gauchesca. Más que las oposiciones entre tradiciones (urbana/rural) o los niveles (culto/popular) se dio una despolitización del género (Román 2003). Igualmente, la representación de la figura del gaucho por parte de Molina Campos planteó una desdramatización acorde con el tono humorístico del poema. La originalidad de su expresión gráfica lo deja fuera de toda comparación, tanto con el vanguardismo como con el academicismo “tradicionalista”.⁵⁴ El artista, quien gozaba de una extendida popularidad por la amplia circulación de los Almanques con temas gauchescos de Alpargatas, afirma en una entrevista “me he propuesto, como una expresión de fe religiosa, que el espíritu heroico y nobilísimo de

52 En 1951 Kraft editó *La gloria de Don Ramiro: una vida en tiempos de Felipe II* con ilustraciones de Jean Daragnes.

53 78° Aniversario 1864-4 de mayo-1942. Transcripción de discursos pronunciados durante el acto realizado en el Teatro Presidente Alvear. Buenos Aires: G. Kraft, 1942, p. 7. En esa ocasión Alberto Vacarezza disertó frente a un “selecto auditorio” sobre “La intención del “Fausto”.

54 Este es representado por Tito Saubidet (*Vocabulario y refranero criollo*, 1945) o Eleodoro Marengo (*El gaucho Floro Corrales* de Monty Luro, 1949).



nuestros gauchos de antaño no desaparezca de entre nosotros (...) que no se borre jamás la fuente inspiradora de nuestra nacionalidad”. Argumenta en contra del “embate materialista del modernismo” y sostiene: “El gaucho se va (...) vive ya solo en la leyenda. Pero yo confío en que, al darle forma gráfica, se adentre de nuevo en nuestra vida de hoy y siempre, como lo estuvo en nuestro glorioso pasado”.⁵⁵ En este sentido, Molina Campos plantea una visión costumbrista e idealizada del gaucho, acorde con una construcción identitaria de carácter esencialista. Cabe acotar que la cuestión de “lo nacional” y “lo popular” atravesó el campo intelectual y literario, vinculándose con el crecimiento del peronismo como movimiento de masas (Fiorucci 2011).

De las “Cosas de Nuestra Tierra” a la colección “Tradicionalista”

En los sellos de ambas series de libros ilustrados (ubicados en el reverso de la portada) se representa la figura emblemática de un gaucho pampeano, ya sea pialando (en Cosas de Nuestra Tierra) o tocando la guitarra (en la colección Tradicionalista). Consideramos que Cosas de Nuestra Tierra involucra e interpela al lector a través del uso del posesivo, acentuando el sentimiento de pertenencia y homogeneizando de esta manera el espacio de la recepción de los textos. En esta colección se publicaron una serie de libros en rústica, con formato octavo (14,5 x 22 cm). Las imágenes que acompañan a los textos, de escaso valor artístico, son pequeños y esquemáticos dibujos lineales, ubicados al principio de cada capítulo, obra de Juan Gasparini y Saúl Borobio. Las obras que integran la colección y poseen una disposición gráfica similar son: *El muchacho del jagüel* de Miguel Bustingorri (1953); *Romance de Lucero Albornoz* de Roberto Gorostiaga (1954); *Lenguaraz* de Fernán Silva Valdés (1955); *Entre lobos* de Justo Bergadá Mugica (1955); *La tradición y el gaucho. Ensayo y antecedentes* de Pedro Inchauspe (1956) y *Estampas del saladero* de Juan Burghi (1957). Con una estética diferente, pero con el mismo formato se encuentra *En la pampa* de Enrique Larreta (1955) con ilustraciones del propio autor. Por su parte, la edición del *Vocabulario y frases de Martín Fierro* de Francisco Castro (1957), premiado por la Comisión Nacional

⁵⁵ Molina Campos (1942) Entrevista a Molina Campos en Hollywood. Alma de Gaucho. Cine Mundo, Nueva York.



de Cultura en 1950,⁵⁶ llevó una portada con una imagen de Fierro realizada por Tomás Taranto. Ese mismo año se lanzó el libro de María Villarino *Nuevas coplas de Martín Fierro*,⁵⁷ donde se alude a las pampas de la mocedad del gaucho. Las ilustraciones son dibujos lineales de Luis Seoane. La gráfica se diferencia del resto de la colección Cosas de Nuestra Tierra. Las seis ilustraciones a toda página se caracterizan por la bidimensionalidad y la planimetría, la simplificación formal que roza la abstracción en las figuras (en la síntesis compositiva se develan las influencias picassianas). En esta puesta en imágenes se conjugan el lenguaje plástico moderno con la temática popular. De esta forma se vislumbran relaciones dinámicas entre tradición y modernidad, entre lo local y lo universal.

Es de destacar que en un boletín mensual de Kraft, de 1953, se incorporaron a Cosas de Nuestra Tierra, además del reconocido *Vocabulario y refranero criollo* de Tito Saudibet,⁵⁸ una serie de libros de poesías: *Pájaros nuestros* de Juan Burghi, con láminas naturalistas de Salvador Magno, *El gaucho Floro Corrales* de Juan María Monty Luro, con dibujos de Eleodoro E. Marengo, y *Campo de Buenos Aires* de Miguel Domingo Etchebarne con grabados de Wladimiro Melgarejo Muñoz. Asimismo en dicho boletín se agregó a la serie *Muchacho de San Telmo* (1895) de Emilio Lascano Tegui, donde el autor evoca su infancia con un lenguaje sencillo. Los sugestivos versos octosílabos, con su tono humorístico, su aire callejero, construyen un peculiar “homenaje a un tiempo y un espacio conjugados en el ámbito del recuerdo” (Gallo 2009: 466). El poemario conjuga la autobiografía y la cartografía literaria de la ciudad. La obra del “Vizconde” resulta extraña, anticonvencional y atípica respecto del canon literario vigente. Desde los márgenes, pero sin renegar de la tradición heredada, aporta una mirada urbana cosmopolita que resulta renovadora en el contexto del resto de la colección. Por otra parte, los versos de Lascano Tegui dialogan con el expresivo lenguaje plástico de Alejandro Sirio, (seudónimo de Nicanor Álvarez Díaz).⁵⁹ Para Sirio, “El ilustrador debe tener gran respeto por lo ilustrado. Pero el artista no transmite únicamente la visión de

56 La composición ideológica de la Comisión era afin al llamado nacionalismo restaurador, si bien con el peronismo en el poder algunos miembros viraron hacia posiciones cercanas al nacionalismo populista.

57 Es de destacar que Kraft editó el *Martín Fierro* de José Hernández en 1959 con aguafuertes de Alfredo Guido, pero no lo incluyó en las colecciones.

58 Contiene 3875 voces, 462 ilustraciones y 16 imágenes a todo color. La primer tirada de 3000 ejemplares se imprimió en abril de 1943.

59 El artista fue colaborador de las revistas *Caras y Caretas*, *Plus Ultra*, *El Hogar*, los diarios *La Prensa* y *La Nación* (Amengual 2007).



lo concebido por el prosista o por el poeta. También siente y añade, completa. En una palabra ambienta visualmente”.⁶⁰ El artista plantea una síntesis formal a partir de la resolución lineal de las escenas o de los personajes aislados.⁶¹ Proliferan las pequeñas figuras realizadas con líneas continuas a manera de grafismos o arabescos y los retratos estilizados, que se conjugan en la puesta en página con viñetas ornamentadas y letras capitulares caligráficas, en anticipación del tema que trata cada verso. Estas imágenes parecen “pruebas preliminares” de los dibujos que se desplegarán en el libro de su autoría *De Palermo a Montparnasse*, editado también por Guillermo Kraft. Este libro ilustrado plantea, según nuestro entender, sustantivas innovaciones en cuanto a la disposición gráfica y tipográfica.

Las tensiones entre elementos “residuales” y “renovadores” también se plantearon en la Colección Tradicionalista. En su lanzamiento, se la caracterizó como “expresión de homenaje a una tierra y a una cultura, a los hombres que vivieron el destino de esa tierra y a los que le dieron sus sueños mejores (...) un reflejo fidelísimo de aspectos fundamentales de lo argentino”. Se seleccionaron también autores legitimados en el campo literario, consagrados por los críticos. Según los editores “su proyección no alcanzará solamente al campo”, si bien se dio preferencia a la literatura sobre temas rurales. Se justificó la elección debido a que en ella aparecían representadas “las notas más características de un sentimiento que alcanza a lo colectivo y de formas originales de vida que asignan rasgos propios a una sociedad inconfundible”. La preocupación por un proyecto de construcción de la identidad nacional se erigió sobre la base del rescate de la supuesta tradición vernácula y la valorización e idealización de la vida rural, con un contenido moralmente elevado.

La Colección Tradicionalista comenzó a publicarse en octubre de 1952 y continuó hasta 1959.⁶² Estaba destinada a distintos lectores, correspondientes a los sectores medios y altos de la población. La diferenciación se daba a partir de las calidades de los soportes y de los materiales, con la consiguiente diversificación de las presentaciones y de las encuadernaciones (en rústica, industriales en tela o cuero, en estuches forrados). En

60 Carta de Sirio a Larreta (cit. en Amengual 2007: 41)

61 En Sirio confluyen diversas influencias, el *art nouveau*, el movimiento *art&crafts*, la estampa japonesa, etc.

62 Las obras incluidas en la colección llevan numeración romana. En algunos casos hubo ediciones anteriores casi idénticas de la década de 1940, que no formaron parte de la serie. También se realizaron reediciones de algunos títulos en los años ‘60.



cada uno de los tres tipos de ediciones, se plantea una variación de la tirada y del correspondiente precio. Se realizaron ediciones de lujo y especiales en cartóné, numeradas, con una tirada de 25 ejemplares impresos en papel imperial (Japón) y 50 o 75 ejemplares en papel verjurado sueco fabricado especialmente por Nils, Troedson & Co. (Gotemburgo).⁶³ Costaban 250 y 150 pesos respectivamente. También están numeradas las ediciones comunes impresas en papel offset y encuadernadas en rústica (tapas de cartulina, impresas en colores). La tirada era de 5200 ejemplares y se vendían a 60 pesos (200 quedaron fuera de comercio).⁶⁴ El formato de los diversos tipos de ejemplares de la Colección Tradicionalista es de 24,5 x 18cm.

El título que inaugura la colección fue la exitosa obra de Ricardo Güiraldes (1886-1927) *Don Segundo Sombra*, considerada entre las obras “clásicas” de la literatura argentina. La edición de Guillermo Kraft se lanzó con motivo del vigésimo quinto aniversario de su muerte (acaecida en 1927). En el encabezamiento de los editores se señala una tarea de cotejo con los manuscritos. Se incluyó una nota preliminar de la esposa del autor, Adelina del Carril (“la mujer que dio inspiración y aliento a su creación literaria”) y diversas ilustraciones de Alberto, hermano de Güiraldes. Los esquemáticos e inexpresivos dibujos a lápiz que encabezan cada capítulo, no condicen con la riqueza de esta “novela de aprendizaje”, considerada dentro del criollismo. Güiraldes mitificó la figura del gaucho (eximiéndolo de condicionamientos histórico-sociales).

El segundo título de la colección, *El ombú y otros cuentos* de Guillermo Enrique Hudson (dedicado a Robert B. Cunninghame Graham) fue publicado en 1953, acompañado de numerosos grabados xilográficos de Alfredo Guido. El artista, de la misma forma que Alfredo Gramajo Gutiérrez, siguió las directrices fundamentales de la estética de Ricardo Rojas, planteada en *Eurindia* y en el *Silabario de la Decoración Americana*.⁶⁵ En las ilustraciones de Guido, que sintonizaba con el ideario euríndico, el

63 Las cantidades varían en los casos de *Don Segundo Sombra*, del que se imprimieron 500 ejemplares en papel verjurado, y de *El país de la selva*, cuya tirada fue de 100 ejemplares. Sólo para la edición de *Campaña en el Ejército Grande* se utilizó papel Verge de las *Papeteries du Marais* (Francia).

64 Sólo la tirada de *El país de la selva* fue de 3200 ejemplares.

65 Rojas, adscripto a la corriente del “nacionalismo cultural” de carácter laico-democrático y liberal, planteaba recuperar la esencia americana (“lo nativo”) y española (“lo europeo”) creando imágenes nacionales, símbolos y paisajes al servicio de cierta idea de Nación. Rojas escribió un artículo titulado “Eurindia para impresores”, abordó problemas vinculados a la nacionalidad y apeló a una “conciencia cívica” para el desarrollo de una imprenta argentina “con caracteres de técnica y de estilo propios”. Véase *El libro en la Argentina*. Número extraordinario *Argentina Gráfica*, p. 7-16.



interés por la recuperación de las raíces americanas y la valoración de la amalgama de aportes criollos e indígenas está presente no sólo en la representación de los tipos humanos de los diversos cuentos (del noroeste argentino y de la pampa), sino también en la ornamentación de carácter geométrico (ésta abarca desde las fajas, los ponchos y las mantas hasta las piezas arqueológicas de las culturas originarias). La construcción espacial, el tratamiento de las figuras y el uso del color planteado por Guido refuerzan, desde un lenguaje moderno, el dramatismo del texto de Hudson. En los otros cuentos se destacan las costumbres rurales locales y las creencias populares (el artista representa la “naturaleza sobrenatural y maligna” desde una perspectiva subjetivista).

En la Colección Tradicionalista es destacable la reiterada presencia de Guillermo Enrique Hudson. A pesar de haber sido escrita en inglés, su obra fue traducida al castellano e integrada al canon literario nacional, gracias a la operación consciente de varios intelectuales durante los años ‘40 y ‘50.⁶⁶ La crítica de la época y el lectorado aceptaron la “argentinidad” de Hudson, combinada con su cosmopolitismo. En este sentido se redefinía la idea de “tradición” de forma más libre y heterogénea, para así alejarla de aquella interpretación estrecha, que sólo valoraba al Martín Fierro como obra emblemática e identitaria. De esta manera, la Colección Tradicionalista sellaba su elección. Además de la edición de *El ombú y otros cuentos*, en 1956 Guillermo Kraft Ltda. publicó la novela *La tierra purpúrea*, acompañada con imágenes convencionales realizadas Enrique Castells Capurro. La mayoría de las pequeñas imágenes en sepia intercaladas a lo largo del texto⁶⁷ propician una lectura lineal. En 1958 salió al mercado *Allá lejos y hace tiempo*,⁶⁸ relato autobiográfico de la infancia de Hudson con litografías de Wladimiro Melgarejo Muñoz, que cumplen una función de refuerzo de la narrativa. El artista también ilustró el quinto título de la colección lanzado en 1957: *Campaña en*

66 Jorge Luis Borges, en su artículo “Sobre *La tierra purpúrea*” (1941), Ezequiel Martínez Estrada en su estudio *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* (1951) y otros literatos, vinculados con la revista literaria *Sur*, celebraron la obra de Hudson como parte del legado literario de la nación, ya que integraba “lo erudito” con “lo gauchesco”, incorporando la visión de un inmigrante bien leído e instruido a las letras argentinas.

67 El libro incluye 3 imágenes a página completa (dos de variados y contrastados colores, y una monocromática) y 25 dibujos de carácter abocetado.

68 En 1943, Guillermo Kraft recibió el encargo de una renombrada institución de bibliófilos, *The Limited Editions Club* de Nueva York, para editar *Far away and long ago* de Guillermo E. Hudson con 32 litografías de Raúl M. Rosarivo.



el Ejército Grande aliado de Sud América de Domingo F. Sarmiento.⁶⁹ Esta es una edición facsimilar de la edición príncipe de 1956, realizada por iniciativa de la Asociación de Amigos del Libro (limitada a 500 ejemplares en papel verjurado Holanda). En cuanto a la construcción espacial, Melgarejo Muñoz dispone una línea de horizonte elevada, que permite el despliegue de grupos humanos realizando distintas acciones en los diversos planos de profundidad (la estructura compositiva remite a las obras de pintores decimonónicos como Pellegrini o Morel).

Una estética completamente diferente plantean los grabados de Víctor Delhez que ilustran el conjunto de cuentos maravillosos y a la vez costumbristas de Juan Draghi Lucero, titulado *Las mil y una noches argentinas*. El libro fue editado por Guillermo Kraft bajo los auspicios de la Universidad Nacional de Cuyo y salió a la venta en 1953. El autor reelaboró creativamente un caudal de materiales folklóricos tradicionales recogidos en sus travesías por la región cuyana (relatos ancestrales, poemas, cantares anónimos); registró diversos arcaísmos y modismos a los que añadió elementos de su erudición histórica. Narró anécdotas e historias en las que se confrontaban constantemente el Bien y el Mal. Para el escritor, “el arte cohabita con lo demoníaco, con lo fronterizo”, e implica “encontrarse con lo extraterreno”. En este sentido, el denominado “arte nocturno” de Víctor Delhez condice con el sentido de la obra literaria y le otorga verosimilitud a ese mundo fantástico e ilusorio. El artista, con un lenguaje surrealista, transpone descripciones de los cuentos, construye composiciones visuales dinámicas (a través del uso de las diagonales) y plantea estructuras espaciales complejas (con diversidad de encuadres y puntos de vista variables). Allí se despliegan figuras vigorosas y escorzadas mediante una técnica xilográfica detallada (se destaca la textura de la trama, que otorga volumetría).

Dentro de la Colección Tradicionalista se destacó *El país de la selva* de Ricardo Rojas con ilustraciones policromas de Alfredo Gramajo Gutiérrez.⁷⁰ Dentro de la serie, el libro

69 El valor como escrito de este “texto fronterizo”, con su carácter fragmentario y descriptivo, se centra en la experiencia práctica de la guerra. Su edición se nutre de diversos materiales: cartas, artículos, documentos, diario de campaña, boletines oficiales (Amante 2012: 184).

70 Gramajo fue calificado por Leopoldo Lugones como el “pintor nacional”. Esta valoración surgía de la postura que reivindicaba la esencia de la nación en los núcleos originarios rurales, desde una reconstrucción imaginativa del pasado. A esto se le unía una religiosidad popular (Rodríguez y Ruffo 2011).



fue publicado en 1959, si bien Kraft había lanzado otra edición previa en 1946. Los Editores sostienen:

Enriquecemos nuestro acervo editorial con una obra de Ricardo Rojas, figura rectora del pensamiento argentino [...] hemos querido dar a la belleza de unas páginas eternamente frescas, la presentación gráfica más digna [...] Gramajo Gutiérrez, pintor de la misma comarca y en condiciones que unen el primor artístico de la impresión tipográfica a la fidelidad del texto revisado por el autor.

Plantean asimismo que se trata “del folklore vivido por un poeta en su infancia”. En los cuentos de Ricardo Rojas se combinan escenas autobiográficas que procuran recuperar la comarca natal perdida junto con las narraciones de festividades, devociones y costumbres populares (el velorio del angelito, el baile de la telesita), de leyendas y mitos (Zupay, la mul’ánima, la salamanca, el runauturuncu, el kacuy, etc.). El mencionado ideario de la “Eurindia” le permitió a Rojas repensar la estética de la tradición con el fin de alcanzar la expresión de la “argentinidad”. En la construcción de la “nación etnográfica” ya no consideró sólo lo hispánico y lo católico, sino también lo indígena. Por su parte, la obra pictórica de Alfredo Gramajo Gutiérrez fue funcional a las mencionadas búsquedas nacionalistas, más allá de las posiciones ideológicas del artista. Ilustró los cuentos de Rojas con su estilo peculiar: representó elementos de la flora y fauna locales, rescató personajes populares con la riqueza cromática de sus trajes, puso en escena sus rituales. En sus imágenes, lo sagrado y lo profano se yuxtaponen; se conjugan sincréticamente las creencias católicas y las prácticas mágicas del mundo europeo con los elementos “felínicos” y simbolismos de los colores característicos de la tradición andina. Según nuestro entender este planteo estético resulta más enriquecedor que el de Enrique Rapela, que ilustra en forma convencional la Reseña histórico-descriptiva de antiguas y modernas Supersticiones del Río de La Plata que cierra la colección Tradicionalista en 1959.

Consideraciones finales

Durante los años ‘40 y sobre todo en los ’50, gran parte del fondo bibliográfico de Guillermo Kraft Ltda. se agrupó en colecciones diferenciadas y versátiles. A pesar de que el lanzamiento de cada colección tenía como fin constituirse en una propuesta



orgánica, el catálogo analizado resulta muy heterogéneo en cuanto a su contenido.⁷¹ La diversificación de los textos publicados (libros de bolsillo, libros de semi-lujo o de lujo) permitió destinar la producción editorial a diversos segmentos del mercado, desde los sectores populares hasta las elites. La editorial Kraft se autorrepresentaba en sus textos conmemorativos como baluarte de la “cultura nacional”, pero la mayoría de las colecciones, si bien podían incluir algunos escritores argentinos, estaban constituidas por obras de autores extranjeros en versiones de traductores autorizados. En el caso de los libros ilustrados, si bien se lanzaban numerosos ejemplares en forma aislada, se conformaron algunas colecciones significativas como Itinerario Poético Argentino, Cosas de Nuestra Tierra y Tradicionalista.

En líneas generales, podemos afirmar que las series analizadas exhiben elementos “residuales”, resabios de una estética instituida y tradicional, que vincula la construcción de la nacionalidad con el mundo rural rioplatense. El rumbo estético del nacionalismo asociado a ideas de “pintoresquismo”, “regionalismo”, o “nativismo”, estuvo atravesado por una visión artística que tipificó paisajes y tipos humanos agradables a la mirada burguesa, que buscaba identificar a su “patria” y reconocerse en estas estampas que signaban un pasado idealizado. Pese a sus diferentes planteos artísticos, las iconografías de Guido y de Gramajo Gutiérrez respondían al reclamo euríndico de Rojas. De esta manera, fragmentos de las culturas originarias, tradiciones rurales criollas y costumbres regionales fueron algunos de los elementos a partir de los que se elaboraron diferentes concepciones de “lo nacional” y “lo nativo”. Sin embargo, aunque no se planteara desde el programa gráfico trazado por Alberto Kraft un lenguaje artístico “moderno”, algunos artistas como Balsaldúa, Gomez Cornet, Delhez, Paredes, Seoane o Sirio incorporaron a los libros ilustrados planteos estéticos renovadores.

Bibliografía

-Amante, A. (2012). “Sarmiento el boletínero: del diario de campaña al libro de vistas y paisajes”. Noé Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. IV*, Buenos Aires, Emecé.

⁷¹ Es de destacar que, en las fuentes documentales relevadas, varían los criterios de inclusión de ciertos títulos dentro de una colección.



- Amengual, Lorenzo (2007). *Alejandro Sirio. El ilustrador olvidado*, Buenos Aires, Ed. de la Antorcha.
- Bourdieu, Pierre (2006). “Una revolución conservadora en la edición”. *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 223-270.
- Buccellato, Laura (2011). *Seoane*, Caseros, Eduntref.
- Bullrich, E. J. (1925). “Una venta de libros”. *Martín Fierro*, n° 18, jun.
- Carreras, F. (2002). “Raúl Mario Rosarivo. Genealogía de la gráfica argentina”. *Tipográfica* (54).
- Delgado, S. (2002). “Realismo y región. Narrativas de Juan Carlos Dávalos, Justo P. Sáenz, Amaro Villanueva y Mateo Booz”. Noé Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. VI*, Buenos Aires, Emecé.
- de Diego, José Luis (2006). “1938-1955. La ‘época de oro’ de la industria editorial”. José Luis de Diego (dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 91-123.
- Diez de Medina, F. (1994). *Cartas escogidas con Víctor Delhez. 1935-1973*, La Paz, Ed. de autor.
- Fiorucci, Flavia (2011). *Intelectuales y peronismo, 1945-1955*, Buenos Aires, Biblos.
- Gallo, G. S. M. (2009). “La renovación en el margen: Lascano Tegui, Baron Biza, Filloy”. Noé Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. VII*, Buenos Aires, Emecé.
- García, A. (2008). “El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40”. Patricia Artundo (Dir.), *Arte en revistas*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Giunta, A. (1999). *Nacionales y populares: los salones del peronismo*. Marta Penhos y Diana Wechsler (Coord.), *Tras los pasos de la norma*, Buenos Aires, Ed. del Jilguero/Archivos del CAIA.
- Girbal Blacha, N. (2002). “Estado peronista, crédito y empresas de cultura popular (1946-1955). Un enfoque histórico económico”. *Secuencia* (54), 7-37.
- Herrera Alfaro, A. (2010). “Recuperación del proemio clásico e ideas de poiesis en tres obras de Luis Franco”. *Argos* (33), 75-93.
- Kraft (1944) “Al correr de los años”. *Kraft: 1864-1944. 80° Aniversario*, Buenos Aires, G. Kraft.



- Kraft (1964). *Acto de homenaje a la Casa Kraft en su Centenario*, Buenos Aires, G. Kraft.
- Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comps.) (2009). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa.
- Monteleone, J. (2006). “La invención de la ciudad. Evaristo Carriego y Baldomero Fernández Moreno”. Noé Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. V*, Buenos Aires, Emecé.
- Moreno, Oscar (2010). “Políticas culturales en el peronismo clásico”. *Artes e industrias culturales*, Caseros, Eduntref.
- Poderti, Alicia (2000). *La narrativa del noroeste argentino. Historia socio cultural*, Salta, Consejo de Investigación Universidad Nacional de Salta.
- Rivera, Jorge (1998). *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel
- Rodríguez, F. (2010). “Perder el tiempo. La literatura de William H. Hudson”. Noé Jitrik (Dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. III*. Buenos Aires: Emecé.
- Rodríguez, María Inés y Miguel Ruffo (2011). *Las cosas del creer: estética y religiosidad en Alfredo Gramajo*, Buenos Aires, Fundación OSDE.
- Román, C. (2003). “La vida color rosao. El Fausto de Estanislao del Campo”. Noé Jitrik (Dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. II*, Buenos Aires, Emecé.
- Ros, V. (2004). “Raúl Mario Rosarivo o el amor al libro”. *Infodiversidad* (7), 41-61.
- Wechsler, Diana (1999). “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes”. José Emilio Burucúa (Dir.). *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política. I*, Buenos Aires, Sudamericana.